



Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel *Candelaio* di Giordano Bruno

Giacomo Morbiato

Introduzione

Del *Candelaio* la critica ha messo in rilievo da un lato l'assiologia negativa e l'istanza critico-polemica, radicate entrambe in una prima fase compositiva precedente al soggiorno parigino di Bruno, dall'altro la carica liquidatoria rispetto alla tradizione del teatro comico cinquecentesco, fatta collassare sotto la spinta della sperimentazione manieristica¹. Senza pretendere di trasformare il contenuto storico del testo, rimettendo in questione i suoi rapporti con la tradizione teatrale precedente e le intenzioni autoriali, e collocandosi invece su un altro piano, quello ermeneutico, il presente intervento vuole delineare per sommi capi una proposta di interpretazione della commedia, fondata sulla categoria bachtiniana di carnevalesco e, in misura minore, sulla teoria letteraria freudiana di Francesco Orlando, come anche sulla ricostruzione di alcuni dei complessi fenomeni di interazione enunciativa che sostanziano il testo. Mi preme tuttavia specificare che quella che presento è solo un'ipotesi di lavoro al primo stadio di elaborazione e non una ricerca compiuta, e che essa manca delle conferme che potrebbero venirle solo da uno studio sistematico.

La commedia, com'è noto ambientata a Napoli e pubblicata nella seconda metà del 1582 a Parigi per i tipi di Guillaume Julian figlio, è per molti versi debitrice della tradizione della farsa, e segnatamente del suo versante popolare e buffonesco, ancora ben attestato nei contesti napoletano e francese². A questo riguardo Bàrberi Squarotti (1993)

¹ Cfr. Davico Bonino 1978; Bàrberi Squarotti 1993; Aquilecchia 1997: 343-347; Buono Hodgart 1997; Ordine 2003: 45-70; Puliafito Bleuel 2006. E, più in generale, si è identificata in Bruno una relazione preferenziale tra adozione del codice letterario (e segnatamente del sottocodice comico) e rappresentazione del negativo (Bàrberi Squarotti 1997: 9-92).

² Davico Bonino 1978: XIII-XXIV. Per Bachtin (1965: 108-109), che guarda al contesto francese, la farsa testimonia il progressivo indebolirsi delle



segnala la struttura composita a dominante burlesca articolata in tre farse distinte, la clamorosa disfatta conclusiva dei protagonisti e, per il popolino che di quella è responsabile, l'autorizzazione a procedere data «dalla natura e dal comportamento delle vittime» (*ibid.*: LXX), qui la loro estrema «stupidità» (*ibid.*: LXXI³). E a ciò possiamo aggiungere la medesima fascinazione per la ribalderia degli strati popolari che si ritrova nei testi coevi di Vincenzo Braca (e fra tutti ne la *Farsa de lo mastro*), ricchi di analogie molto significative, anche sul terreno ideologico, con il testo bruniano⁴. La sintonia con toni e motivi della cultura napoletana dell'epoca convive poi con l'attenzione manieristica alle strutture della commedia regolare, i cui elementi risultano dilatati nel testo in un gioco di variazioni che dissolve l'unitarietà e lo sviluppo lineare dell'intreccio. E va infine ricordato, per situare sul giusto sfondo molte peculiarità linguistiche e dell'«imagerie», che la tradizione letteraria di Bruno è quella del realismo grottesco, anticanonico e polemico del Cinquecento, con i vari Aretino, Berni, Folengo, Franco, Doni⁵.

Logica della permutazione ed elementi tematici

La situazione generale della commedia, se la si ricompone paradigmaticamente astraendo dal 'tour de force' del movimento scenico, è in fondo semplice: Bonifacio, Bartolomeo e Mamfurio, rappresentanti a vario titolo di una cultura e di una società in crisi, dominata dalla scissione tra essere e apparire, parole e cose, mezzi e fini, sono ostacolati nei loro folli progetti da un folto gruppo di personaggi 'minori' tra i quali spicca una masnada di furfanti napoletani. Essi, orchestrati dal pittore e portaparola Gioan Bernardo, il più filosofico tra i locutori, puniscono i tre protagonisti per mezzo d'una ragnatela d'inganni che culmina nel furto, nelle botte, nelle corna perpetrate sotto l'egida del travestimento. In questo modo, quello che per la coscienza autoriale è un mondo sovvertito nel suo corretto assetto di valori risulta forzatamente riequilibrato mediante un rovesciamento del rovesciamento. Senza dimenticare che tutti i personaggi partecipano, seppure in misura variabile, alla crisi universale, soffermiamoci invece sulla dinamica oppositiva che lega fra loro protagonisti e folla a vario titolo furfantasca, e sugli elementi del carnevale in essa attivi. La logica della permutazione sembra dominare

frontiere fra riso popolare e letteratura alta.

³ Traduco dal testo originale francese.

⁴ Davico Bonino 1978: XIII-XXIV.

⁵ Cfr. Bàrberi Squarotti 1958a e 1958b.

il testo in due sensi: quello carnevalesco dell'abbassamento e delle inversioni posizionali; quello filosofico e negativo del tema della scissione, per cui gli opposti che si sostituiscono fra loro restano separati all'interno di coppie quali realtà/apparenza, segno/referente, positivo/negativo.

Il primo e principale rovesciamento è quello che investe prerogative sociali e rapporti gerarchici: Barra, Sanguino, Marca e gli altri, da un certo punto in poi (III, IX) travestiti da birri, puniscono tre incarnazioni degradate di strati più alti della società; inoltre, il fatto che essi prendano il posto di un potere che rimane implicito, mai tematizzato, può forse esser letto come un picco di ritorno del represso in accezione orlandiana⁶. Il travestimento, elemento in sé altamente istituzionale, risulta interamente orientato all'abbassamento dei tre sciocchi: per mezzo del travestimento essi sono spogliati dei loro abiti, perdono il denaro e la libertà, sono picchiati e legati, cadono a terra⁷, secondo una dinamica affine alle detronizzazioni tipiche della festa⁸. E in più il doppio travestimento finale di Vittoria e Carubina da un lato, Gioan Bernardo e Bonifacio dall'altro⁹, conduce quest'ultima all'adulterio, il candelaio che voleva tradire a essere vittima della corna – oltre che risultano qui coinvolti anche il tema delle corna, e la connessa visione della donna «tomba corporea»¹⁰ del marito e dell'amante.

Ritroviamo poi nel testo tutto un corredo di immagini e operazioni direttamente attinte al realismo grottesco: il basso materiale-corporeo e il corpo aperto e incompiuto¹¹, gli abbassamenti topografici distinti in spaziali, corporei, 'sostanziali' (quindi dall'astratto al concreto, e spesso dalla parola alla cosa, dal segno al referente)¹², la

⁶ Si metta a confronto questa sostituzione di un polo repressivo assente con il contrasto tra ruolo e morte presunta da un lato, ritorno e capacità effettive dall'altro, che caratterizza Teseo nella *Phèdre* raciniana, dove proprio in colui che «cumula nella tragedia tutti i possibili titoli dell'autorità politica, sociale e familiare (Orlando 1971: 45)» si rivela un venir meno dell'istanza repressiva.

⁷ Cfr. IV, XVI; V, II-III, XII-XIII.

⁸ Bachtin 1965: 215-227.

⁹ Cfr. rispettivamente IV, II e IV, VI.

¹⁰ *Ibid.*: 263.

¹¹ Si vedano, in qualità di casi estremi, due scene contigue (II, V-VI), le quali ospitano in ordine: la sapida storiella popolare dell'asino e del leone raccontata da Sanguino; uno scambio di battute oscene fra Lucia e Barra, il quale narra per allusioni un suo recente rapporto sessuale con Marta.

¹² Per questi basti – nella loro variante sostanziale – il primo esempio riportato nella sezione successiva.

scatologia, le immagini conviviali talvolta confuse a quelle militari e quelle del gioco pronte a caricarsi di allusioni oscene¹³, il continuo riferimento alla figura dell'asino, infine una forma di parodia del rituale sociale nella forma del falso processo¹⁴.

Il carnevalesco nell'enunciazione: figure dello scambio dialogico e costruzioni ibride

Questi elementi tematici si traducono sul piano enunciativo in una serie di fenomeni linguistico-retorici, dei quali va detto che se pure si distribuiscono nel testo trasversalmente, tuttavia la maggior parte di essi si realizza in forma davvero compiuta solo nel discorso furfantesco. La parodia, bachtinianamente intesa come riaccentuazione ostile della parola altrui¹⁵, ha per bersaglio diversi codici (il linguaggio petrarchista¹⁶, l'umanesimo grammaticale deformato nel pedantesco di

¹³ Per entrambe si veda III, VIII, dove si ascolta la storia, raccontata da Marca, dell'avventura all'osteria del Cerriglio.

¹⁴ La parodia della giustizia percorre quasi l'intera commedia in virtù del tema del travestimento, ma le scene interessate da una vera e propria messa in scena delle pratiche giudiziarie sono quelle conclusive del quinto atto (XVI-XXV) – anche se va detto che non di un vero e proprio processo si tratta, quanto piuttosto delle sue fasi preliminari.

¹⁵ Per un modello di studio della parodia su basi bachtiniane cfr. Bonafin 2001 (e in particolare i capp. II e III).

¹⁶ Si veda ad esempio I, III, dove Bartolomeo devia il codice a designare non la donna amata ma la ricchezza materiale; ma si rimanda anche al caso di costruzione ibrida citato in coda alla presente sezione.

Mamfurio¹⁷, la lingua tecnica dell'alchimia¹⁸) e si realizza peculiarmente come deviazione, spesso oscena, delle enunciazioni biblico-liturgiche¹⁹. Vi è poi un ricco corredo di allusioni erotiche, libertà scatologiche verbali, ingiurie, imprecazioni, spergiuri, lodi esagerate ironicamente attribuite a soggetti bassi e triviali a cominciare dalla «sua signora sempre onoranda» Morgana B. dell'epistola dedicatoria.

La complessità dell'interrelazione delle voci o plurivocità, spesso contraddistinta da una dinamica abbassante fondata sulla risignificazione parodico-ironica della parola altrui, si esprime al meglio in alcune figure dello scambio dialogico. La pluriaccentualità invece, intesa come dissolvimento del tono unico dell'enunciazione, abita da un lato molte lusinghe insultanti e allusioni offensive del popolino, dall'altro, sotto forma di costruzione ibrida, la quasi totalità

¹⁷ Per un'analisi della figura del pedante nel teatro del Cinquecento, con particolare attenzione al suo linguaggio, cfr. Stäuble 1991. Mamfurio, che insieme ai pedanti di Della Porta chiude il secolo, è a buon diritto definibile, per l'inventività con cui riplasma il codice linguistico proprio del personaggio, un pedante "geniale" (sulla distinzione tra pedante geniale, qualsiasi e saltuario cfr. *ibid.*: 61-70). Basti un solo esempio, da I, v: «Vade ergo in infaustam nefastamque crucem, sinostroque Hercule: si dedignant le muse di subire il porcile del contubernio vostro, vel haram colloqui vestri. – Che giudizio fai tu di questo scelesto, o Pollula? Pollula, appositorie fructus eruditionum mearum, receptaculo del mio dottrinal seme, ne te moveant modo a nobis dicta, perché quia, namque, quandoquidem (particulae causae redditivae) ho voluto farti partecipe di quella frase con la quale lepidissime, eloquentissimeque facciamo le obiurgazioni, le quali voi post hac, deinceps (se li celicoli vi elargiranno quel ch'hanno a noi concesso), all'inverso de vostri erudiendi descepoli, imitar potrete» (Bruno 2002, I: 290). Approfitto per dire che tutte le citazioni sono tratte da questa edizione; le note esplicative agli esempi, dove presenti, sono attinte al commento di G. Bàrberi Squarotti.

¹⁸ Su questo si veda la battuta d'apertura di Cencio a I, XI.

¹⁹ Solo alcuni esempi dal primo atto, in ordine crescente di violenza parodica: «il cervello par che gli stia in cymbalis male sonantibus» (I, III; *ibid.*: 285), con parodia del salmo 150, 5: «in cymbalis bene sonantibus»; «Io ho vissuto da quarantadue anni al mondo talmente, che con mulieribus non sum coinquinato» (I, III; *Ibid.*: 285), citazione da *Apocalissi*, 15, 4, in bocca al candelaio Bonifacio e quindi pienamente fuori luogo. Infine, questo scambio tra Pollula e Sanguino: «Vi prometto che costui, quando dice l'ufficio di Nostra Donna, non ha bisogno di pregar Dio col dire: "Domine, labia mea aperies". / Che vuol dire: "Domino lampia mem periens?"» (I, IV; *ibid.*: 282), con deviazione oscena di un enunciato liturgico e sua successiva deformazione popolaresca.

della sezione paratestuale intitolata "Proprologo"²⁰. Seguono due esempi di plurivocità e uno di costruzione ibrida, preceduti da un primo campione, questo invece leggermente fuori asse rispetto a quanto detto fin qui, la cui icasticità mi serve da viatico per ribadire la forza del carnevalesco nel testo, anche al di là della parola furfantesca.

Nel primo atto, scena terza, dopo che Bonifacio gli ha rivelato d'essersi acceso per Vittoria nel mese di aprile, Bartolomeo ironizza contro questo innamoramento. Il suo temperamento caustico si esprime in un accostamento oltraggioso, in cui l'abbassamento dell'amore idealizzato all'accoppiamento asinino è funzionale alla demistificazione materializzante del codice amoroso.

BARTOLOMEO. – In questo tempo s'innamorò il Petrarca, e gli *asini*, anch'essi *cominciano a rizzar la coda*.

BONIFACIO. – Come avete detto?

BARTOLOMEO. – Ho detto che in questo tempo s'innamorò il Petrarca, e gli *animi*, anch'essi, *si drizzano alla contemplazione*.
(Bruno 2002, I: 286, corsivi miei)

L'accostamento iniziale tra Petrarca e gli asini si trova riassorbito nella successiva rettifica tramite la manipolazione operata sul significante, ma la prima enunciazione proietta la sua ombra sulla seconda e sovrapponendo le porzioni verbali modificate otteniamo le coppie abbassanti "asini-animi" e "coda-contemplazione".

Nel terzo atto, scena settima, Mamfurio accoglie il pittore subissandolo di una lista di nomi d'artisti greci ai quali Gioan Bernardo non sarebbe inferiore:

MAMFURIO. – *Bene veniat ille* a cui non men convien nomenclatura della ribombante fama dalla tromba, che a Zeusi, Apelle, Fidia, Timagora e Polignoto. (*ibid.*: 331)

Gioan Bernardo risponde nel doppio segno dell'incomprensione e della parodia:

GIOAN BERNARDO. – Di quanto avete proferito non intendo altro che quel «pignato» ch'avete detto al fine. Credo che questo

²⁰ Non entro nel merito della complessità del paratesto al *Candelaio*, luogo in cui si esprimono insieme l'orientamento filosofico che Bruno vuole imprimere alla sua commedia e una forte intenzione parodica nei confronti della trattatistica teatrale di taglio normativo. Su questi temi si vedano almeno Puliafito Bleuel 2007: 9-62 e Scorrano 2006.

insieme col bocale vi fa parlar di varie lingue. S'io avesse cenato ti risponderei. (*ibidem.*)

Come si vede, egli deforma «polignoto» in «pignato», una zuppa grassa, e imputa il linguaggio del pedante all'ubriachezza con l'allusione al boccale di vino, per poi coinvolgere nel discorso, doppiamente fuori luogo, il celebre episodio biblico (*Atti degli Apostoli*, II, 4) della capacità di parlare in varie lingue per dono dello Spirito Santo. La degradazione della parola biblica interviene all'interno di un altro abbassamento, quello sostanziale della vuota astrazione pedantesca al registro del cibo e dell'ebbrezza.

La scena sedicesima dell'atto quarto consiste in un dialogo a ruoli invertiti tra Mamfurio e quattro furfanti-guardie: dopo che lo hanno accusato di essere un impostore, un falso maestro, il loro capo Sanguino gli rivolge una domanda grammaticale storpiata:

SANGUINO. – *Cennera nomino quotta sunt?*²¹

MAMFURIO. – Questa è interrogazione di principianti, tirumculi, isagogici, et *primis attingentium labellis*: a quai si declara «*masculeum*» *idest* mascolino, «*faemineum*» il femminile, «*neutrum*» quel che non è l'uno né l'altro, «*comune*» quel che è l'uno et altro...

BARRA. – Mascolo e femina.

MAMFURIO. – ... «*epicenum*», quel che non distingue l'un sexo da l'altro.

SANGUINO. – Quale di tutti questi sète voi? sète forse epiceno?

MAMFURIO. – *Quae non distinguunt sexum, dicas epicena.*

SANGUINO. – Dimmi, si sète *magister*: che cosa per la prima insegnate a putti?

MAMFURIO. – Nella dispauteriana grammatica, è quel verso: «*Omne viro soli quod convenit, esto virile*».

SANGUINO. – *Declara.*

MAMFURIO. – «*Omne*» *idest* totum, *quidquid*, *quidlibet* [...]; «*esto*» *idest* sit, vel dicatur, vel habeatur «*virile*»: *idest* quel che convien a l'uomo solamente, è virile.

SANGUINO. – Che diavolo di propositi insegnano a putti per la prima costoro! Quel che gli uomini soli hanno, e manca a le donne, *hoc este, ideste* chiamisi, dichisi il virile, il membro virile.

BARRA. – Questa è una bella lezione, in fé di Cristo.

MAMFURIO. – *Nego, nego*: io non dico quel che voi pensate (vedete che importa parlar con ineruditi); io dico del geno che conviene a maschi.

²¹ Storpiatura di: «*Genera nominum quot sunt*».

SANGUINO. – (Zò, zò, zo); questo è cosa da femine, sclerato vegliacco.

[...]

MAMFURIO. – *O me miserum: verba nihil prosunt. O diem infaustum atque noctem!* (Ibid.: 372-373)

Il punto di svolta dello scambio è in una risposta di Mamfurio («Omne viro soli quod convenit, esto virile»), diversamente intesa dalle due parti in conflitto: genere grammaticale e genere sessuale procedono da lì in poi divaricati nel discorso, finché questa sfasatura sfocia nell'accusa di pederastia e nelle botte. L'aggressività verbale dei furfanti giunge quindi a riappropriarsi, nella sua opera di demistificazione, della parola metalinguistica del pedante per rivolgerla contro di lui e ristabilire brutalmente il primato della *res* basso-corporee.

Il concetto di «costruzione ibrida», delineato da Bachtin (1934-35), designa «una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due “lingue”, due orizzonti semantici e assiologici» (*ibid.*: 112-113). Si provi quindi a far reagire questa nozione con un estratto dal “Proprologo”, in un punto nel quale la voce autoriale assume parodicamente la maschera del codice petrarchista:

Vedrete in un amante suspir, lacrime, sbadacchiamenti, tremori, sogni, rizzamenti, «e un cuor rostito nel fuoco d'amore»; pensamenti, astrazioni, colere, maninconie, invidie, querele, e men sperar quel più si desia. Qui trovarrete a l'animo ceppi, legami, catene, cattività, priggioni, eterne ancor pene, martiri e morte; alla ritretta del core, strali, dardi, saette, fuochi, fiamme, ardori, gelosie, sospetti, dispetti, ritrosie, rabbie et oblii, piaghe, ferite, omei, folli, tenaglie incudini e martelli; [...]. (Bruno 2002, I: 277-278)

All'interno di un'abnorme enumerazione asindetica a base sinonimica, senza soluzione di continuità, nel mezzo del lessico amoroso compare, anticipato anche fonicamente dal concreto «sbadacchiamenti»²², un termine ambiguo, «rizzamenti»²³, simultaneamente lirico e osceno, che smaschera il contesto che lo

²² Con significato di 'sbadigli', da 'sbadacchiare'.

²³ Il termine vale 'erezioni sessuali', ma è ambiguo con 'innalzamenti, sublimazioni'.

attornia e rivela la reazione dell'autore, il quale considera quel linguaggio falso e inutilmente pomposo rispetto al suo referente.

Note conclusive e problemi aperti

Sulla base dei fenomeni sin qui inventariati si può, credo, formulare un'inferenza: che non solo, com'è evidente, il carnevalesco sia una riserva importante per le soluzioni linguistiche e immaginative del *Candelaio*, ma anche che esso conservi un certo grado della propria costitutiva ambiguità. Da un lato, infatti, è indubbio che la sua prima funzione consiste nel collaborare alla corrosione della falsa cultura incarnata nei protagonisti oltre che nell'autorità religiosa e sociale. Dall'altro però, se pure all'interno di una cornice tanto compiutamente disforica e critica come è quella del «mascherone di mondo, impastato di vizi e soprusi» (Davico Bonino 1978: XXIII) che vediamo messo in scena, le immagini di matrice popolare paiono salvaguardare, in virtù del loro fare sistema, una parte del proprio potenziale rigenerante, inquadrando questa realtà 'alla fine' in una visione processuale e ambivalente. Esse, mentre somministrano la morte al mondo vecchio della chiesa, dell'università, delle degradate istituzioni socio-culturali, ne mostrano l'instabilità ontologica e seminano il germe della sua rigenerazione.

Come ulteriore elemento a sostegno della tesi segnalo una corrispondenza specifica tra visione carnevalesca e filosofia bruniana, eventualmente da contestualizzare nel quadro del processo di carnevalizzazione che per Bachtin investe la letteratura rinascimentale²⁴: da una parte il divenire, l'attenzione posta sull'istante ambivalente dell'alternanza come compresenza di passato e futuro²⁵ e il rovesciamento posizionale; dall'altra la vicissitudine, termine provvisto di una «tensione semantica» che «coinvolge i due piani dello spazio e del tempo» (Severini 2014: 2045) e che significa la legge e il ritmo di articolazione dell'unica materia vitale e, come suo correlato fenomenico, la particolare alternanza conservativa «di stati, condizioni e situazioni, a tutti i livelli» (*ibidem.*). Quanto a quest'ultima si tratta quindi di un concetto, formulato a più riprese e davvero innervato nella commedia²⁶, che si sovrappone alla persistenza del carnevale e che permette a Bruno di concepire il mondo della crisi senza rispetto e paura nella misura cui esso è temporaneo e contiene già, secondo il

²⁴ Bachtin 1965: 72-82 e passim.

²⁵ *Ibid.*: 91-92; 162-163 e passim.

²⁶ Puliafito Bleuel 2007: 157-179.

ritmo ineluttabile della vicissitudine e della mutazione²⁷, il seme della propria negazione giovane ed euforica.

Per concludere, un cenno alla massa dei problemi inerenti all'applicazione della lente carnevalesca alla commedia. Il primo è insieme storico e tonale: il *Candelaio* è l'opera di un apostata esiliato che ha di fronte un quadro politico-religioso chiuso e soffocante cui risponde una cultura incline alla cristallizzazione regolistica, alla norma morale e compositiva. Ne deriva un forte scarto tra l'intonazione allegra e festosa di Rabelais e la comicità cupa, feroce, amara espressa nella commedia, differenza non può non ripercuotersi sulla totalità dell'«imagerie» e prima del «modello di mondo» carnevalesco: esso viene investito di una disforicità che contrasta con il suo tono fondamentale e che in parte distrugge l'ambivalenza e l'universalità delle sue forme. Tuttavia, Bachtin stesso autorizza a concepire il contesto cui facciamo riferimento - il secondo Cinquecento - come una fase di transizione, nella quale le immagini popolari, già sdoganate dalla carnevalizzazione rinascimentale, insieme si indeboliscono e resistono alla disgregazione. Esse detengono inoltre una forza propria (quella della totalità culturale cui ineriscono) che coincide con la loro capacità di sfuggire al controllo ideologico dell'autore²⁸.

A questo riguardo, il secondo problema consiste nel fatto che quella di Bruno è una commedia filosofica, tanto nelle intenzioni²⁹ quanto nella realizzazione. E questo comporta una consapevole per

²⁷ Sulla mutazione basti ricordare la celeberrima chiusa della dedicatoria «Alla signora Morgana B.»: «Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annihila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. – Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisce, e me si magnifica l'intelletto. Però quantumque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte. Tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi» (Bruno 2002, I: 263-264).

²⁸ Bachtin 1965: 72.

²⁹ Così, l'autore dichiara fin da subito il legame del testo con il di poco precedente *De umbris idearum* («eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo *Candelaio* che da me si parte, la qual in questo paese ove mi trovo potrà chiarir alquanto certe ombre dell'idee le quali in vero spaventano le bestie, e come fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi a dietro» – Bruno 2002, I: 262-263), per poi auspicarne una fruizione straniata e contemplativa: «Considerate chi va chi viene, che si fa che si dice, come s'intende come si può intendere: che certo contemplando quest'azzioni e discorsi umani col senso d'Eraclito o di Democrito, arrete occasion di molto o ridere o piangere» (*ibid.*: 277).

quanto sfuggente allegorizzazione del materiale drammatico e narrativo, ovvero la sua iscrizione in un quadro concettuale che riorienta gli elementi rappresentativi e li sottrae alla propria 'innocenza'³⁰.

Si segnala, infine, la necessità di un raffronto sistematico da un lato con la tradizione del teatro comico colto e dall'altro con l'agglomerato eterogeneo delle fonti e dei modelli popolari³¹, cui si deve aggiungere un'analisi retorica sistematica del testo³². L'ipotesi, suggestiva, di una più forte instabilità assiologica del discorso drammatico nel *Candelaio* di cui sia corresponsabile il carnevalesco resta insomma vincolata a un'ipoteca cospicua.

³⁰ Per riflettere sul contrasto possibile fra progetto ideologico autoriale e opera letteraria può essere utile il ricorso al modello freudiano di Francesco Orlando. In generale, l'impressione è che la nozione di ritorno del represso possa costituire uno strumento interpretativo efficace, di conserva con l'ambiguità sprigionata dalle immagini carnevalesche, per interrogare il quadro assiologico della commedia e smussare l'idea di un mondo rappresentato al contempo rigidamente bipartito e compiutamente negativo. In modo più specifico, trattandosi di una commedia filosofica, le situazioni orlandiane pertinenti (Orlando 1973: 79-88) sembrano essere da un lato la D («represso propugnato ma non autorizzato»), che Orlando svilupperà nel suo lavoro sull'illuminismo (1982), dall'altro la A («represso inconscio»), vale a dire quella propria dei generi comici.

³¹ Il problema delle fonti e dei modelli è tanto più cogente quanto più si considerino l'estensione europea del profilo culturale di Bruno e il carattere insieme storicamente determinato e atemporale o universale del carnevalesco bachtiniano. Entrambi questi aspetti rendono necessaria una paziente ricostruzione delle mediazioni attraverso cui certi elementi immaginativi entrano nell'opera.

³² La quale avrà tra i suoi oggetti almeno: la tecnica del monologo, la cui presenza nel testo è insistita e trasversale; le iterazioni di moduli sintattici e lessemi e i rapporti di somiglianza o opposizione che queste evidenziano – tra le parole-chiave spiccano senz'altro 'onore' e 'follia' (e sul motivo della follia cfr. anche Bachtin 1965: 46-47); le relazioni tra i personaggi, sul doppio piano dell'enunciato (temi e linee narrative) e dell'enunciazione (analisi delle dinamiche dialogiche, dei tic stilistici individuali e di gruppo); le realizzazioni concrete dell'ironia e in generale del discorso cosiddetto 'doppio' e allusivo, con particolare attenzione alle costruzioni ibride; le deformazioni linguistiche e le loro funzioni.

Bibliografia

- Aquilecchia, Giovanni, "Giordano Bruno", *Storia della letteratura italiana*, vol. v, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Ed. Enrico Malato, Roma, Salerno, 1997: 325-368.
- Bachtin, Michail, *Slovo v romane* (1934-35), trad. it. "La parola nel romanzo", Id., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Torino, Einaudi, 1979: 67-230.
- Id., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (1965), trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio, "L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco", *La critica stilistica e il Barocco letterario. Atti del Secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani*, Eds. Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Firenze, Le Monnier, 1958a: 154-169.
- Id., "Bruno e Folengo", *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXV (1958b): 51-60.
- Id., "Préface", Bruno, Giordano, *Chandelier*, Paris, Les Belles Lettres, 1993: LXIX-LXXXII.
- Id., *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco, 1997.
- Bonafin, Massimo, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.
- Bruno, Giordano, *Opere italiane*, Testi critici e nota filologica di Giovanni Aquilecchia, ED. Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2002, 2 voll.
- Buono Hodgart, Anna Lia, *Giordano Bruno's The candle-bearer. An Enigmatic Renaissance Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press, 1997.
- Davico Bonino, Guido, "Introduzione", *La commedia del Cinquecento*, Ed. Guido Davico Bonino, vol. 3, Torino, Einaudi, 1978: v-xxx.
- Ordine, Nuccio, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003.
- Orlando, Francesco, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971.
- Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Id., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.
- Puliafito Bleuel, Anna Laura, *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki, 2007.

- Scorrano, Luigi, "Il "prologo in commedia" nel *Candelaio* di Giordano Bruno", *Studi rinascimentali*, 4 (2006): 51-57.
- Severini, Maria Elena, "Vicissitudine", *Giordano Bruno. Parole immagini concetti*, Ed. Michele Ciliberto, Pisa, Scuola Normale Superiore, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2014: 2045-2051.
- Stäuble, Antonio, «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991.

L'autore

Giacomo Morbiato

Giacomo Morbiato è dottorando presso l'Università di Padova, dove lavora a una tesi su retorica e testualità nei *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno. Si interessa inoltre di poesia italiana del Novecento e di teoria metrica. Ha pubblicato *Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Bertolucci* (2015). Sono in corso di stampa, oltre alla sua tesi di laurea sulla *Camera da letto* di Bertolucci, i saggi *La retorica del pedante in Giordano Bruno. Argomentazione, figure e parodia tra letteratura e battaglia filosofica* e *Reticenza e conflitto nella «Camera da letto» di Bertolucci*.

Email: gmorbiato@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Giacomo Morbiato, "Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel *Candelaio* di Giordano Bruno", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>